

As muitas polêmicas de Christian Kracht

The Many Polemics about Christian Kracht

Valéria Sabrina Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
valeriasabrinap@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3255-2470>

Resumo: A principal característica da vanguarda é a ruptura, não raramente acompanhada de críticas ferozes e certo escândalo. Se há uma figura na literatura de língua alemã contemporânea cuja recepção é marcada tanto por grande expectativa ante aos novos lançamentos quanto por resenhas e comentários ácidos sobre suas publicações, esta certamente é Christian Kracht. Herdeiro arrogante, homofóbico e nazista ou questionador, (pós-)irônico e vítima de uma criação abusiva? Uma análise do que dizem (e rebatem) os críticos do autor e como ele tem utilizado a própria obra e suas preleções de poética em 2018 para responder às críticas deve nos auxiliar a compreender os jogos que se dão dentro do campo da arte, e como eles influenciam no nascimento das vanguardas.

Palavras-chave: literatura contemporânea; campo literário; recepção.

Abstract: The main characteristic of the avantgarde is rupture, often accompanied by fierce critique and a certain amount of scandal. If there is one figure in contemporary German-language literature whose reception is marked both by great anticipation for his new releases and by sharp reviews and comments on his publications, it is certainly Christian Kracht. Arrogant heir, homophobic and Nazi or questioning, (post-)ironic author and victim of an abusive upbringing? An analysis of what the critics affirm (and what others respond) and how Kracht has been using his own work and his lectures on poetics in 2018 to respond to this criticism may help us understand the interplay that takes place within the literary field, and how it influences the birth of the avantgarde.

Keywords: contemporary literature; literary field; reception.



Em discussões sobre o que definiria o cânone – que, enquanto cânone, inevitavelmente nos é apresentado com uma certa camada de pó – o que se destaca sempre é o aspecto da ruptura. Como se vê em uma obra como *Mimesis*, de Auerbach, o que define as grandes obras são as novidades que trazem à literatura, costumeiramente possibilidades ainda não exploradas. Mas essas novidades e avanços não são simplesmente discutidos por uma comissão de acadêmicos que dita o que será ou não incorporado. O “campo literário”, como versado por Bourdieu, é muito mais composto por jogos editoriais, de recepção e de crítica, enquanto que a função de estudiosos é, principalmente, fazer um apanhado do que já ocorreu. Nossa narrativa, mesmo quando falamos da literatura contemporânea, é muito mais pretérita do que presente.

O campo da arte não costuma se desenvolver sem as dores do conflito. Um exemplo claro é modernismo brasileiro, especialmente lembrado pela Semana de 22, uma semana que não foi de glórias e louros, mas de escândalos – algo que agora só podemos ver com certa graça, afinal de contas, tratam-se de escândalos que nos foram apresentados por professoras de ensino médio, muitas vezes sem nenhum tato para vanguardas atuais, e que tinham a principal função de nos ensinar a andar na linha, não fora dela. A literatura é ensinada através da admiração por rupturas passadas, por escritores que ousaram produzir fora do padrão corrente, o que não se reflete em uma atitude mais aberta ao novo, nem significa que o campo da arte não prossiga funcionando através de irritações.

Um dos textos mais conhecidos no Brasil sobre o tema é *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, no qual ele discute os movimentos da virada do século XX, como o dadaísmo e surrealismo, e a sua busca pela desestabilização e fim da instituição da arte burguesa refletida na autonomia da arte, algo que se deu especialmente através do efeito de choque (Bürger, 1993, p. 51). Como a instituição da arte não foi afetada por esses movimentos, pelo contrário, eles foram englobados por ela, Bürger (1993, p. 131) se refere a eles como vanguarda histórica, algo que, décadas mais tarde, no livro *Nach der Avantgarde* (Depois da vanguarda), ele afirma que pode ser lido como um sinônimo de modernismo (Bürger, 2014, p. 7). Ao definir o modernismo como vanguarda histórica, Bürger identifica duas vertentes distintas da vanguarda na atualidade, a primeira delas, definida por ele como neovanguarda, utiliza os meios artísticos criados no modernismo para refletir um desejo utópico da arte, mas que não reproduz a desestabilização da arte burguesa intencionada num primeiro momento (Bürger, 2014, p. 13). Em suas palavras: “A provocação da instituição [da arte] ocorre com a sua anuência” (Bürger, 2014, p. 14, tradução própria).¹ Por outro lado, a terminologia vanguarda também continuaria sendo empregada para tratar da arte que deseja o choque, que deve ser lida como ruptura com o *habitus* corrente (Bürger, 2014, p. 14).

Este artigo pretende observar exemplos de como esse efeito de choque e ruptura pode ser identificado na movimentação do campo da literatura através do exemplo contemporâneo de Christian Kracht, um autor cuja obra recorrentemente é discutida através do prisma de sua autoencenação.

Kracht é indubitavelmente um dos autores mais importantes da literatura de língua alemã da atualidade. Os lançamentos de seus romances são eventos altamente aguardados, gerando reações antes mesmo de estarem disponíveis – como será visto adiante. Kracht foi abraçado pela crítica literária acadêmica, sendo que há três livros completos dedicados à sua

¹ “Die Provokation der Institution geschieht mit ihrem Einverständnis”.

obra. Contudo, pode-se notar que ainda não é tão simples navegar pela sua recepção, o que pode se observar, por exemplo, pelo fato de as bibliotecas do instituto Goethe Brasil continuarem não tendo nenhuma obra física do autor. Para empréstimo *online* estão disponíveis apenas os dois últimos romances – de um total de seis – e uma edição de interpretação facilitada para alunos de ensino médio da série *Königs Erläuterungen* (Möckel, 2021), que analisa o primeiro romance, *Faserland* (1995), um romance de suma importância para a compreensão da escrita de Kracht e dos movimentos literários jovens da década de 1990. O próprio romance *Faserland*, contudo, parece ainda ser um terreno minado, arriscado para que o instituto Goethe o disponibilize. As interpretações estão disponíveis, mas a biblioteca não facilita esse primeiro contato, sem os comentários críticos que justificam a importância da obra.

A recepção do autor no Brasil reflete essa precaução. Nenhuma de suas obras foi traduzida, apesar de sua importância e de seus romances serem curtos. Por outro lado, não é como se ele fosse ignorado por germanistas locais. Atualmente, há duas dissertações de mestrado (Malta, 2021; Meneguzzo, 2016) e uma de doutorado (Schmitz, 2017) defendidas sobre o autor, sem contar outras que possam estar sendo escritas neste momento. Pode-se afirmar que Kracht é uma peça chave para compreender a literatura de expressão alemã contemporânea, ao mesmo tempo, sua recepção envolve tantas polêmicas, devido à ironia de sua obra e a autoencenação habitual do autor, que há uma certa reticência a apresentá-lo para um público mais amplo no Brasil.

Este artigo visa evidenciar as movimentações contemporâneas do campo literário em torno de um autor que joga conscientemente com ele – mas nem sempre consegue controlar todos os efeitos decorrentes –, uma representação da vanguarda pulsante da virada e início do século XXI.

Na ocasião do lançamento, seu primeiro romance, *Faserland*, foi recebido com críticas questionáveis. No livro, um narrador em primeira pessoa relata uma viagem atravessando a Alemanha de norte ao sul, até chegar à Suíça, concluindo o trajeto em Zurique. O universo desse narrador é de alto consumo, festas e drogas. Uma vez que Kracht é suíço, filho de uma família extremamente abastada, e escreveu várias crônicas sobre suas viagens pelo mundo antes dessa publicação, muitos confundiram o narrador com o autor do romance, como demonstra Andreas Schumann através do exemplo de uma resenha de Philipp Wegmüller (*apud* Schumann, 2009, p. 152, tradução própria), que afirma: “Pois Kracht, tal qual seu errante sem objetivo, é, ele próprio, um esnobe”.² Como Bertschik (2019, p. 89) aponta, enquanto *Faserland* rapidamente se tornou um livro *cult*, foi necessário mais tempo para que ele também fosse aceito pela crítica, o que ocorreu através dos estudos de Moritz Baßler sobre a literatura pop da época.

É evidente que a questão de aceitação ou rejeição da obra está intimamente ligada à identificação do autor real com o que está sendo dito, ou não. Enquanto a aceitação do livro como *cult* não depende de uma verificação cautelosa de questões morais, a crítica literária não pode agir de forma semelhante. A relevância do estudo de Baßler, *Der deutsche Pop-Roman* (O romance pop alemão, 2012) sobre a nova geração de escritores de literatura pop é por localizar Kracht como uma figura fundadora dessa segunda fase do movimento originalmente iniciado nos anos 1970 (Baßler, 2002, p. 110). Embora o autor não se identifique com a nova literatura pop, seu primeiro romance *Faserland* é identificado como ponto inicial do movimento, assim

² “Denn Kracht ist, wie sein ziellos Umherirrender, selbst ein Schnösel.”

como as ações do quinteto de autores, entre eles Kracht, que publicou *Tristesse Royale* (1999), foram o principal elemento identitário dessa geração. Uma vez que o movimento foi pontual, não é possível identificar toda a obra de Kracht dessa forma, o que não diminui a importância de sua participação em um momento inicial, nem dispensa a necessidade de uma discussão sobre essa época literária para a compreensão das rupturas causadas pela atuação e escrita do autor, como será visto mais adiante.

Em seu livro, Baßler reforça a comparação feita por Florian Illies entre *Faserland* e *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, onde se destaca que o livro de Ellis não é tanto sobre um psicopata quanto sobre o fetichismo por marcas, uma característica compartilhada pelo romance de Kracht (Baßler, 2002, p. 111). A enumeração de marcas, nomes de locais de consumo e produtos da moda é uma das principais características desse romance e do movimento da nova literatura pop de uma forma geral, o que fez com que Baßler desse o subtítulo de “Die neuen Archivisten” (Os novos arquivistas) ao seu estudo, denotando que essa enumeração de marcas serviria como uma forma de arquivo de elementos importantes para compreender a contemporaneidade, ou seja, o consumo como principal ponto de identificação de uma era. Outro aspecto distintivo do romance são as afirmações aparentemente desencontradas feitas pelo narrador, algo que se repete ao longo de toda sua obra, fazendo com que seus estudiosos se refiram a esse tipo de escrita como a “estética Kracht”.

Observemos as interpretações feitas sobre o início do romance, por Baßler, em 2002, e por Christoph Kleinschmidt, em 2019.

Baßler seleciona o seguinte recorte:

Bem, começa assim, eu estou na Fisch-Gosch, em List na ilha de Sylt, e bebo uma Jever da garrafa. Fisch-Gosch é uma tenda de peixes, que é tão famosa porque ela é a tenda de peixes mais ao norte da Alemanha. [...] Então, eu estou lá na Gosch e bebo uma Jever. Porque está um pouco frio e sinto o vento do Oeste, eu visto a minha jaqueta Barbour com estofo interno. No meio tempo, eu como a minha segunda porção de camarões com molho de alho, apesar de já ter ficado enjoado depois da primeira. [...] Antes disso, eu havia reencontrado Karin. Nós nos conhecemos do internato Salem, apesar de não conversarmos na época, e eu a vi algumas vezes no Traxx em Hamburgo e no PI em Munique (Kracht *apud* Baßler, 2002, p. 111-112, tradução própria).³

Em sua leitura, Baßler (2002, p. 112) enfatiza a forte presença de marcas como Jever e Barbour, e a preocupação com lugares da moda como a tenda de peixes Fisch-Gosch e baladas nacionalmente conhecidas como Traxx e PI. Ao contrário do que se poderia esperar, como Baßler ainda aponta, esse consumo não garante prazer, o que fica evidente no fato de o narrador comer algo que o deixa enjoado. A ênfase dessa interpretação inicial do romance de Kracht está no aspecto crítico que circunda a apresentação desse narrador tão preocupado

³ “Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deshalb so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. [...] Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war. [...] Vorhin hab ich Karin wiedergetroffen. Wir kennen uns schon aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paarmal im Traxx in Hamburg gesehen und im PI in München.”

com marcas. Tratar-se-ia, portanto, de um autor que conscientemente brinca com esses valores, e não apenas os apresenta sem qualquer crítica, uma vez que a forma como o autor propositalmente apresenta o protagonista ocasiona a interpretação crítica por parte do leitor.

Quase duas décadas depois, Kleinschmidt foca no que foi definido como “estética Kracht”, ou seja, nas evidentes contradições do texto, e para isso utiliza apenas a primeira frase da obra: “Bem, começa assim, eu estou na Fisch-Gosch, em List na ilha de Sylt, e bebo uma Jever da garrafa”. Para Kleinschmidt (2019, p. 19), essa frase denota uma clara incongruência na delimitação da figura narrativa, pois a introdução “bem, começa assim” indica um narrador exterior aos acontecimentos, alguém que, se estiver narrando sua própria experiência, deveria, ao menos, se referir ao passado, mas o que temos a seguir é uma narração presente dos fatos, algo que se contrapõe ao que as primeiras palavras introduzem. Dessa forma, a escrita de Kracht traz uma impossibilidade que é um narrador que narra conscientemente os fatos que ele vivencia no presente.

Apesar de diversas discussões sobre sua obra terem apresentado interpretações e resultados semelhantes aos de Kleinschmidt, repetindo a importância de influências típicas e tópicos recorrentes a um estilo marcado por oposições claramente reconhecível através de sua obra, análises essas que apontam para um evidente distanciamento entre autor e personagem, ainda hoje é possível ler em sua página da Wikipedia que é incerto se quem fala no romance é o próprio autor (Faserland, 2022).

Ainda deve-se mencionar que a carreira prévia de Kracht incluía o jornalismo de viagens, que chegou a ser comparado com o jornalismo Gonzo de Hunter Thompson (Ruf, 2009, p. 49-50). Nele, o suíço já se encenava como esnobe com percepções distorcidas dos locais que conhecia e sobre os quais escrevia. Como exemplo cito seu artigo sobre Bangkok, de 1999, ou seja, posterior a *Faserland*. Ele é iniciado pela seguinte descrição:

A piscina brilha bem azul à tarde. Minha acompanhante nadava lá tranquilamente. A casa que eu aluguei em Bangkok parecia a do pintor David Hockney, como no ano de 1962, em um perfeito exemplo do modernismo tropical, em um momento tranquilo no Sul da Califórnia (Kracht, 2016, p. 43, tradução própria).⁴

Essa imagem de glamour inicial, que enfatiza as posses de Kracht, uma vez que a casa não foi oferecida por ocasião de suas matérias sobre viagens, mas alugada por ele próprio, contrasta com um banheiro entupido e transbordado que será descrito mais adiante, um evento, segundo os locais, comum nas monções, mas que estaria ocorrendo fora de época.

Se tanto o narrador de *Faserland* quanto o jornalista de viagens Kracht compartilham a característica de demonstrar amplamente suas posses, eles contrastam em outros quesitos. O primeiro deles é a erudição. O narrador de *Faserland* é evidentemente mais inculto do que o autor de crônicas de viagem. Enquanto o primeiro afirma que Walther von der Vogelweide teria sido um pintor medieval, e não um poeta, como deveria ser sabido por qualquer jovem alemão cursando o ensino médio, o jornalista Christian Kracht demonstra conhecimento sobre as pinturas pop ao mencionar David Hockney. Certamente essa menção também traz um erro, uma vez que o quadro de piscina mais conhecido é “Retrato de

⁴ “Der Pool leuchtete sehr blau am Nachmittag. Meine Begleiterin zog darin ruhig ihre Bahnen. Das Haus, das ich in Bangkok gemietet hatte, schien wie ein im Jahre 1962 vom Maler David Hockney in einer stillen Stunde Südkaliforniens entworfenes, perfektes Beispiel für die tropische Moderne.”

um artista (piscina com duas figuras)", de 1974, e as viagens para a Califórnia que inspiraram tais obras começaram apenas em 1964, dois anos depois da data mencionada no comentário sobre Bangkok, mas esse erro se apresenta como leve incômodo ou uma ideia de uma memória falha, algo que dificilmente seria notado por todos os leitores, e não se trata de um erro crasso como em *Faserland*. Conhecendo o estilo do autor, pode-se afirmar que ambos os "equívocos" foram adicionados propositalmente de forma a desacreditar os narradores. Mas enquanto um deve se destacar por sua estupidez e opiniões questionáveis, o segundo, que carrega o nome de Kracht, deve demonstrar que sua erudição também é falha, que ele não está acima dos outros "humanos".

Além disso, como mencionado por Baßler, e enfatizado no artigo de Daniel Bonomo (2014), *Faserland* é um romance sobre o fastio, com um narrador rico, pedante e extremamente entediado em uma viagem através da Alemanha; o contrário do jornalista de viagens Cristian Kracht, que se declara um fã do instituto Goethe (Kracht, 2016, p. 67), e ainda afirma sobre seus textos escritos na Ásia: "Eu sei o que o senhor está pensando, caro leitor, ah sei. O sr. Kracht está inventando todas essas histórias sobre a Ásia. Ele enfeita demais. Ele tenta descrever o mundo mais agradável do que ele realmente é" (Kracht, 2016, p. 97, tradução própria).⁵

Acima de tudo, o que esses textos têm em comum é o estilo de escrita de Kracht, cuja leitura deve ser feita através de algo que Sonja Fuchs define como uma "membrana de Kracht":

De um lado está aquilo que se ouve, que se recebe como narrativa. O produto secundário, por assim dizer. Do outro lado, se balanceia o que é a experiência e observação própria. Sobrepor esses dois polos, ou seja, harmonizá-los, esta é certamente a procura pela veracidade pela qual Christian Kracht também parece ser impulsionado. Veracidade subjetiva, que seja bem entendido, pois a objetividade evidentemente não há. Em lugar algum (Fuchs *apud* Ruf, 2009, p. 46, tradução própria).⁶

Na citação anterior vimos isso através do contraste entre a apresentação da água como glamour e luxo na piscina e sujeira e mau cheiro no banheiro da mesma casa – algo descrito pelos funcionários como sazonal, ou seja, a experiência do glamour, na verdade, não existiria sem os entupimentos e contato com o esgoto –, em outro texto o jornalista de viagens nos oferece a descrição de uma bela viagem de trem, de Bangkok à Singapura, passando por paisagens verdes e luminosas, enquanto se lembra de feridas inflamadas que teve devido às picadas de mosquito na Índia (Kracht, 2016, p. 72-73).

Chega a impressionar que se discuta a veracidade e não se note a ironia de uma obra como *Faserland*, onde o narrador xinga o "nazi-SPD",⁷ e que é concluída com seu desejo de criar os filhos que ele teria com Isabella Rossellini nas montanhas suíças, longe da civilização, onde:

[...] quando o verão vier, as abelhas zuniriam e eu faria passeios com as crianças até a linha de árvores, passaríamos pelas beiradas das florestas escuras e veríamos

⁵ "Ich weiß, was Sie denken, lieber Leser, oh ja. Der Herr Kracht erfindet alles in seinen Asien-Geschichten. Er schmückt zuviel aus. Er versucht, die Welt angenehmer zu beschreiben, als sie ist."

⁶ "Auf der einen Seite steht das, was man so hört, erzählt bekommt. Die Sekundärware sozusagen. Auf der anderen Seite bilanziert das Selbsterlebte, Selbstbeobachtete. Diese beiden Pole übereinander zu schieben bzw. sie in Einklang zu bringen, das ist dann wohl die Suche nach der Wahrhaftigkeit, die auch Christian Kracht anzutreiben scheint. Subjektive Wahrhaftigkeit wohlgemerkt, denn Objektivität, das gibt es sowieso nicht. Nirgends."

⁷ SPD é o partido social-democrata alemão.

formigueiros e eu poderia fingir que eu sei de tudo. Eu poderia explicar-lhes tudo, e as crianças não poderiam perguntar a ninguém se foi mesmo assim, porque não haveria mais ninguém lá em cima. Eu teria sempre razão. Tudo que eu contasse, seria verdade (Kracht, 1995, p. 152, tradução própria).⁸

Não é apenas aos supostos futuros filhos que o narrador apresenta uma realidade que em diversos aspectos não se assemelha à realidade, é também aos leitores, que, como foi demonstrado acima, devem ter conhecimento de mundo para saber que suas afirmações são dúbias, quando não escancaradamente erradas. A dubiedade dessa representação levou, em casos, a interpretações ainda mais extremas da obra. Oliver Jahraus (2009, p. 16), por exemplo, chega a afirmar que *Faserland* se passaria em uma Europa onde o nazismo venceu – afirmação esta que justificaria o cinismo do narrador, e parece estar sustentada, antes de mais nada, no título da obra que faria referência à narrativa de história alternativa de Robert Harris, *Fatherland*.⁹ Mais do que uma referência ao Estado autocrático nazista do romance de Harris, o título é um jogo com o orgulho nacionalista de pessoas que, acima de tudo, miram nos valores americanos. Em vez de “Vaterland” ou “Heimat” (lar), o título evoca a expressão em língua inglesa conforme a pronúncia de um falante de alemão que tem dificuldades de pronunciar o “th”. Bonomo (2014, p. 74) interpreta a dubiedade desse título da seguinte forma: “A extravagância do amigo que viaja o mundo conduzido pelos vestígios de uma esquisitice pop, por exemplo, permite além disso um sopro de *Ausland* (terra estrangeira) em *Faserland* (terra alemã)”. Ou seja, o pop e o consumo como a verdadeira força motriz – temática que se repetirá no romance *Imperium*, como veremos adiante –, e não a vitória da política nazista alemã.

Nessa breve discussão sobre *Faserland* fica claro que a ironia e ambiguidade presentes na obra de Kracht causaram desde o princípio incômodo e certas dificuldades de interpretação. Que essa ironia, mais especificamente a chamada pós-ironia, que serve para apontar problemas e fazer críticas indiretamente, através da afirmação daquilo que se deseja criticar, não seja, de forma alguma, engraçada – apesar de se tratar de “ironia” –, é algo que, na posição histórica atual do Brasil, talvez não seja tão difícil de compreender. Estamos em uma realidade, infelizmente não paralela como interpretou Jahraus, onde, sem nenhuma ironia, Ciro Gomes acusou o PT de ser um partido nazista do qual ele próprio seria o seu objeto de extermínio (Felice, 2022). Partindo desse contexto, talvez fique mais evidente que a ironia de uma expressão como “nazi-SPD” não necessariamente pretenda o riso, mas a exposição de discursos conflituosos e sua crítica através da assimetria narrativa.

⁸ “[...] wenn der Sommer kommt, würden die Bienen summen, und dann würde ich mit den Kindern Ausflüge machen bis an die Baumgrenze, durch die dunklen Wälder streifen, und wir würden uns Ameisenhaufen ansehen, und ich könnte so tun, als würde ich alles wissen. Ich könnte ihnen alles erklären, und die Kinder könnte niemanden fragen, ob es wirklich so sei, weil sonst niemand da oben wäre. Ich hätte immer recht. Alles, was ich erzählen würde, wäre wahr.”

⁹ Kracht costuma jogar com as críticas e até acusações feitas a suas obras, se acusam o narrador de *Faserland* de homofóbico, seu segundo romance, 1979 (2001) tem um narrador homossexual. Se este segundo narrador foi acusado de racista, o narrador de *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (Estarei aqui no sol e na sombra, 2008) é negro. Além disso, as interpretações de que *Faserland* seria uma história alternativa podem ter servido de inspiração ao terceiro romance, esse sim uma ucronia, na qual o nazismo não teria perdido a guerra e o mundo estaria vivendo uma guerra mundial constante, que se desenvolvia há mais de um século.

Como mencionado anteriormente, as rupturas iniciais provocadas no campo literário incluem a atuação do autor no autointitulado “quinteto pop-cultural”, formado juntamente a Benjamin von Stuckrad-Barre, Joachim Bessing, Eckhart Nickel e Alexander von Schönburg, que lançou em 1999 o livro *Tristesse Royale*. O trabalho desses autores na época é descrito por Tommek com as seguintes palavras:

Suas disposições estilísticas mistas são caracterizadas, por um lado, por uma ignorância seletiva da *doxa* tradicional, a “bela literatura”, que já era programática para a literatura pop dos anos 60, e, por outro lado, por uma referência contracanônica a outros autores, em sua maioria anglo-americanos, que têm um significado cultural pop (como J. D. Salinger, Bret Easton Ellis, Nick Hornby, Raymond Carver). Além disso, por um lado, há uma rejeição da ênfase linguística e literária e, por outro, uma ligação enfática com as novas mídias (filmes, música pop, Internet) e, por fim, uma caracterização obsessiva de acordo com aparências, listagens e normalizações flexíveis (Tommek, 2015, p. 264-265, tradução).¹⁰

Os então autores da nova literatura pop, com destaque para Kracht e Stuckrad-Barre, encenam ingenuidade sobre o campo literário, suas normas e valores internos (Tommek, 2015, p. 264). A ruptura por eles causada é com o *habitus* literário imposto pelo Grupo 47, caracterizado por um equilíbrio entre a questão estética e a mensagem moral a ser transmitida, sendo que a mensagem moral perde seu espaço e a estética passa a ser modelada pela cultura de consumo pop, jogando com valores de distinção entre a elite e a massa, onde a elite se destaca pelo alto consumo e o tédio (Tommek, 2015, p. 274). Ironicamente, essa sequência de rupturas faz com que a característica distintiva da nova literatura pop seja justamente a substituição da moral pela estética, que é a definição da arte pela arte, ou seja, a arte autônoma, justamente o que a vanguarda histórica desejava combater (Tommek, 2015, p. 275).

Até o presente momento, citei reações que se deram até a publicação das três primeiras obras, entendidas por alguns como uma trilogia de narradores em primeira pessoa anônimos. Poderia se assumir que a discussão sobre elas seria suficiente para evitar maiores confusões entre autor e obra, mas o escândalo, que inegavelmente marcou a carreira do autor, veio com a publicação de *Imperium*, em 2012, e a resenha de Georg Diez na revista *Spiegel*, que incendiou uma acalorada discussão antes mesmo que os leitores tivessem acesso ao livro. O artigo “Die Methode Kracht” (O método Kracht) contava com a chamada; “Desde *Faserland* Christian Kracht conta como uma importante voz da atualidade. Seu romance *Imperium* demonstra, acima de tudo, a proximidade do autor do pensamento de direita” (Diez, 2013, p. 29, tradução própria).¹¹ Falando em termos de comunicação pop, essa chamada beira ao *click bait*: uma leitura polêmica, mesmo que errônea, de um dos maiores autores da atualidade

¹⁰ “Ihre gemischten Stil-Dispositionen sind einerseits durch eine selektive Ignoranz der traditionellen doxa, der »Schönen Literatur«, wie sie auch schon für die Popliteratur der sechziger Jahre programmatisch war, gekennzeichnet, andererseits durch eine gegenkanonische Bezugnahme auf andere, zumeist angloamerikanische Autoren, die einen popkulturellen Stellenwert haben (wie J. D. Salinger, Bret Easton Ellis, Nick Hornby, Raymond Carver). Hinzu kommen einerseits die Ablehnung einer sprachlichen und literarischen Emphase und andererseits eine emphatische Kopplung mit neuen Medien (Film, Popmusik, Internet), schließlich die obsessive Charakterisierung nach Oberflächen, Auflistungen und flexiblen Normalisierungen.”

¹¹ “Seit *Faserland* gilt Christian Kracht als wichtige Stimme der Gegenwart. Sein neuer Roman *Imperium* zeigt vor allem die Nähe des Autors zu rechtem Gedankengut.”

inevitavelmente traria grande atenção não apenas para a obra, mas principalmente para o crítico em questão. O resenhista afirma que Kracht seria “simplesmente o porteiro do pensamento de direita. A seu exemplo é possível ver como o pensamento antimoderno, inimigo da democracia e totalitário encontra seu caminho para dentro do *mainstream*” (Diez, 2013, p. 38, tradução própria).¹² Como em outros casos já citados, Diez confunde o autor com o protagonista do romance, nesse caso August Engelhardt, um cocovorista (ou seja, um homem convencido de que Deus fez o coco à sua imagem e que seria possível sobreviver, se alimentar, se vestir etc. apenas através do coco), que, na obra, teria vivido na Oceania, especificamente na então Nova Guiné Alemã, anteriormente à Primeira Guerra e antecedendo a ascensão nazista e que representa o pensamento da época.

Imperium é um romance que traz uma narrativa em forma circular, que começa e termina com a mesma passagem, na qual é possível reconhecer que a história que acabamos de ler deve ser entendida como um filme, uma representação da representação, algo já muito distante do real. Mais do que isso, se trataria de uma obra fílmica hollywoodiana. O romance é encerrado com a chegada da marinha americana à ilha de Engelhardt, com sua Coca-Cola e *rock'n'roll*, demonstrando que o verdadeiro império não é o da raça ariana e do cocovorismo, mas o império americano, que saiu vitorioso ao final desse período histórico.

Mas a leitura de Diez não se concentrou no romance e na interpretação deste, e sim em suas impressões da publicação da troca de cartas entre Kracht e o compositor David Woodard, *Five Years*, lançada no ano anterior. Atestado do pensamento de direita de ambos são, para Diez, as conversas, onde Woodard afirma desejar salvar a cidade de Nueva Germania, no Paraguai, que seria um centro ariano elementar para a orientação desejável do mundo (Kracht; Woodard *apud* Diez, 2013, p. 36), ao que Kracht reage afirmando crer que o amigo faz o correto e que ele sentia “praticamente um patriota alemão [...] apesar de ele naturalmente ser um suíço” (Kracht; Woodard *apud* Diez, 2013, p. 37, tradução própria).¹³ O polemista Diez não apenas passou incólume pela ironia dessas citações, ambas construídas em cima de contradições gritantes, mas aparentemente também à introdução do livro *Five Years*, que informa: “A troca de cartas entre Christian Kracht e David Woordard iniciada em 29 de novembro de 2004 e que continua até hoje não releva *nenhuma* verdade confiável sobre a pessoa de David Woodard, sobre a pessoa de Christian Kracht ou sobre as obras artísticas de ambos” (Kracht; Woodard, 2011, p. VII, tradução própria).¹⁴

Se a crítica de Diez tem algo a revelar – como em diversas polêmicas artísticas –, é mais sobre o campo artístico e literário, ou seja, sobre o ego e a batalha do próprio crítico para se manter relevante, do que sobre a obra de arte em questão. Diez diz muito mais sobre si mesmo do que sobre o autor que ele critica. Isso fica evidente no seguinte trecho da resenha:

Ele [Kracht] não é qualquer um. Ele é, na Alemanha, um dos poucos escritores de sua geração cuja importância não foi inventada por meia dúzia de críticos, graças a prêmios literários e bolsas artísticas, mas que de fato são importantes, porque

¹² “Er ist, ganz einfach, der Türsteher der rechten Gedanken. An seinem Beispiel kann man sehen, wie antimodernes, demokratiefeindliches, totalitäres Denken seinen Weg findet hinein in den Mainstream.”

¹³ “fast patriotisch deutsch [...] obwohl ich natürlich Schweizer bin.”

¹⁴ “Christian Krachts und David Woodards am 29. November 2004 begonnener und bis heute fortdauender Briefwechsel offenbart *keine* verlässlichen Wahrheiten über die Person David Woodards, über die Person Christian Krachts oder über beider künstlerischen Werke.”

há pessoas que veem a vida de outra maneira porque leram seus livros. Kracht se tornou grande contra a “claque” literária. Isso não faz dele uma boa pessoa (Diez, 2013, p. 30, tradução própria).¹⁵

Se vamos falar de “porteiros”, essa citação deveria deixar claro quem é aqui o porteiro, ofendido e desrespeitado: Georg Diez. Christian Kracht conseguiu fazer nome na literatura sem qualquer auxílio de agentes centrais do campo literário, ou seja, dos críticos e das premiações. Esse filho de família abastada não precisou se submeter às regras do jogo, desenvolveu sua carreira apesar de todos os contratemplos impostos por suas persistentes ironias com o nacional-socialismo e da sua própria imagem de escritor. Isso parece inaceitável para Diez, que deseja impor-lhe um freio, demonstrando que o campo literário tem regras, sim, e que Kracht deve sujeitar-se a elas como qualquer outro.

A pessoa Kracht, real e não encenada, não recebeu a crítica como parte do jogo e cancelou todas as leituras, entrevistas e a programação de lançamento do livro. Se Diez questionou a importância do autor “apesar” do campo da arte, este último foi o único responsável pelo desenvolvimento posterior das discussões e pela manutenção do nome de Kracht entre os autores contemporâneos de língua alemã não apenas relevantes, mas também altamente respeitados, já que o próprio autor se retirou da discussão.

Uma das primeiras respostas foi o artigo de Christoph Schmidt (2013, p. 49), no *Süddeutsche Zeitung*, onde foi citada a resenha de Peter Richter publicada no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que apostava sobre quando apareceria o primeiro imbecil a confundir o protagonista com o narrador, ou até com Kracht, e o declarar como nazista. Jan Süselbeck (2013, p. 87) denota que o que deveria ser abordado era o efeito da obra e sua recepção, e não o autor. Uma vez que Diez aparentemente estava tentando chamar a atenção para si, Süselbeck (2013, p. 81) também lhe concede atenção especial e chama a escrita do crítico, acertadamente, de confusa. Thomas Assheuer (2013, p. 72, tradução própria) dá ênfase especial à conclusão da obra com a chegada dos americanos e afirma que esta é uma obra cujo princípio formal é a ironia, como ele coloca: “Ele deixa a ironia ser irônica, ela se volta contra si própria, ou, utilizando a linguagem do romance: ela se ‘canibaliza’”.¹⁶ Thomas E. Schmidt (2013, p. 77, tradução própria), por sua vez, foca no livro de cartas utilizado por Diez como argumento e o descreve como a leitura de “dois nerds brincando de escrever como burgueses”.¹⁷ As reações, evidentemente, também envolveram a editora que acusou o resenhista de ações que poderiam levar ao fim da fantasia, da ficção, da ironia e, com isso, da arte livre (Kiepenheuer & Witsch, 2013, p. 54).

Da resposta final de Diez, destaco apenas a frase “Jornalismo, como se diz, é algo diferente de germanística” (Diez, 2013, p. 95, tradução própria).¹⁸ É interessante notar que ele, sim, utiliza técnicas de argumentação da direita: apesar de haver uma ciência dedicada ao

¹⁵ “Er ist ja nicht irgendwer. Er ist in Deutschland einer der wenigen Schriftsteller seiner Generation, die ihre Bedeutung nicht ein paar von Kritikern erdachten und vergebenen Buchpreisen oder Stipendien verdanken, sondern tatsächlich wichtig sind, weil es Menschen gibt, die das Leben anders sehen, weil sie seine Romane gelesen haben. Kracht wurde groß gegen die Literatur-Claqueure. Das macht ihn nicht zum guten Menschen.”

¹⁶ “Er lässt die Ironie ironisch werden, sie wendet sich gegen sich selbst, oder um in der Sprache des Romans zu bleiben: Sie ‘kannibalisiert’ sich.”

¹⁷ “Zwei Nerds spielen bürgerliches Schreiben.”

¹⁸ “Journalismus, soll das heißen, ist etwas anderes als Germanistik.”

estudo de obras literárias, ele não precisaria levá-la em consideração porque é jornalista. O jornalismo livre estaria acima de estudos científicos, esses, supostamente, seriam frutos de um mundo à parte, sem relação com o mundo real que habitamos, e sobre o qual Diez teria a última palavra. A fala de Diez surte um efeito semelhante ao obtido pelo *podcaster* brasileiro Monark, quando se defendeu de acusações sobre suas diversas afirmações equivocadas sobre política, porque seu programa não seria jornalismo, mas “uma conversa de bar” (Lima, 2021).

A discussão não poderia ter sido encerrada de forma mais condizente com as regras do campo da arte: o prêmio literário Wilhelm Raabe foi concedido ao romance *Imperium*, com a intenção explícita de pôr um ponto final à polêmica (Winkels, 2013, p. 8) e o livro em homenagem ao autor e obra laureados, que normalmente traria artigos do grupo de estudiosos que selecionou a obra para o prêmio, trouxe, no lugar, a íntegra dos artigos que tratavam da polêmica.

Não é possível afirmar que a obra seguinte, *Die Toten* (2016), teria sido uma resposta à polêmica. Ela mantém o foco na questão do cinema, aberta por *Imperium*, e ainda joga com diversas figuras da época do nazismo. Uma verdadeira resposta às afirmações sobre a pessoa Christian Kracht, segundo ele, incentivada por sua esposa Frauke Finsterwald, ocorreria apenas mais tarde, em suas preleções em Frankfurt, feitas em maio de 2018. Convidado a oferecer aulas de poética na Universidade Goethe, em Frankfurt, o autor, o homem, quebrou com as expectativas de uma vida de autoencenação na qual encarnou o esnobe, inatingível devido ao seu *status social*, e se apresentou como figura humana e frágil. A sequência de encontros foi aberta com a afirmação “Eu tenho um medo profundo de falar diante de vocês” (Kracht *apud* Schröder, 2018, tradução própria),¹⁹ uma afirmação que se opõe à imagem cínica encenada até então e que não prepararia a plateia para as declarações por vir. Na palestra inaugural, o autor falou de sua biografia, o fato de ter sido um filho completamente ignorado pelo pai e a tentativa de suicídio da mãe. Essas memórias incluíram sua experiência em um internato elitista no Canadá, onde, aos doze anos, sofria *bullying* dos colegas, pelos quais era chamado de “Heidi” por ser pequeno, de compleição frágil e finos cabelos loiros.

A principal memória envolvendo o internato, contudo, era de um castigo imposto pelo capelão, Keith Gleed, que fez com que ele se despisse completamente e se inclinasse para receber chibatadas, e, ao final, tivesse que se manter de costas enquanto ouvia o capelão se masturbar. A experiência foi imediatamente narrada aos pais, mas eles se recusaram a acreditar, afinal de contas, Kracht era uma criança de imaginação fértil, o que fez com que o próprio autor questionasse essa memória até muito depois da morte de seu abusador, em 2008, quando as primeiras vítimas vieram a público. Menções a esse trauma, como apontou ele nas preleções, se encontram em seu terceiro romance *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), onde há a figura de um padre que se masturba, assim como o nome do capelão é citado em um estudo de insetos mencionado no mesmo romance (Stephan, 2018).

As declarações de Kracht levantaram o questionamento sobre se sua obra deveria ser lida por uma nova ótica, conforme amplamente debatido no livro *Christian Krachts Ästhetik* (Komfort-Hein; Drügh, 2019) organizado em ocasião das preleções. O artigo de Kevin Kempke se debruça especialmente sobre o assunto, apontando que, ao mesmo tempo que suas afirmações devem ser entendidas com seriedade, elas não deixam de ser uma ação midiática. Um dos fatores enfatizados, e que não foi mencionado pela grande imprensa, é que Kracht proibiu

¹⁹ “Ich habe eine tiefe Angst vor euch zu sprechen.”

qualquer tipo de registro de suas aulas de poética, inclusive os registros oficiais que são um padrão da própria universidade (Kempke, 2019, p. 230). Apesar de ser comum que tais preleções sejam publicadas na íntegra após o evento, não há nenhum indício de que essa fosse a intenção de Kracht. Citações longas, contrariando as indicações do autor, foram publicadas na revista *Spiegel*, o que resultou em um processo e na exclusão do artigo *online*. Kempke afirma:

Diante desse pano de fundo fica evidente que um efeito da estratégia de limitação de símbolos de Kracht é tornar as preleções um evento ao vivo que não pode ser repetido, que é fixado em lugar e tempo, recebendo assim o signo da singularidade. Se não há um texto autorizado, a participação presencial das preleções passa a ter um peso muito maior (Kempke, 2019, p. 233, tradução própria).²⁰

Além de uma grande performance, Kempke reconhece uma ação que permite ao autor retomar a interpretação de sua obra – característica que não deixa de ser comum a tais eventos, uma vez que os autores são justamente convidados para discutir o próprio trabalho, mas que teve seu efeito ampliado pelas escolhas de Kracht. Esse ato afastaria as atenções de sua autoencenação, jogando os holofotes nas “encenações alheias”, ou seja, em interpretações errôneas da figura de Kracht (Kempke, 2019, p. 234). Que sua autoencenação trabalha em conjunto com os protagonistas de seus diversos livros é fato conhecido, e também foi notado por mais de um estudioso que seus protagonistas se contradizem (Kempke, 2019, p. 235) – o que já foi apontado anteriormente neste mesmo artigo, como no caso de *Faserland* e os relatos de viagem autorais de Kracht. Sua fala, por um lado, fez com que muitos repensassem críticas à figura do autor, que se questionasse seu suposto cinismo, por outro, suas aulas de poética seguiram a regra observada ao longo de sua obra: três anos depois foi lançado *Eurotrash* (2021), um romance de viagem autoficcional, no qual o protagonista cruza a Suíça com sua mãe, que apresenta sinais de demência. Partindo de Zurique, Suíça, ponto final de *Faserland* e terra natal de Kracht, muitos interpretaram a obra como uma continuação de seu primeiro romance. *Eurotrash*, contudo, tem um protagonista tímido e autoirônico, ao contrário de *Faserland*, que reconhecemos se tratar de Kracht pelas diversas vezes em que é confundido com o escritor austríaco Daniel Kehlmann, informação que ele nunca corrige.²¹ Além disso, o livro é uma grande reflexão sobre a relação com a mãe, e sobre a família disfuncional, sendo afirmado nas primeiras páginas:

Às vezes, frequentemente, eu havia me dito, que realmente não era um sinal de saúde mental, conseguir me adaptar a uma família profundamente disfuncional. E como é que eu tinha conseguido arrancar-me da miséria e da doença mental da minha família, destes abismos que não podiam ser mais profundos, mais abismais e mais miseráveis, e tornar-me uma pessoa meio normal, isso não con-

²⁰ “Es ist vor diesem Hintergrund offensichtlich, dass ein Effekt von Krachts Strategie der Zeichenverknappung darin besteht, die Vorlesungen als unwiederholbares Live-Event örtlich und zeitlich zu arretieren und sie dabei mit dem Signum der Einzigartigkeit zu versehen. Wenn kein autorisierter Text vorliegt, bekommt die leibhafte Teilnahme an der Vorlesung ein umso größeres Gewicht.”

²¹ As pessoas com as quais o narrador cruza reconhecem se tratar de um importante escritor de língua alemã, mas o austríaco Daniel Kehlmann parece ser o único nome do qual conseguem se lembrar, pois este é um autor com mais penetração popular, especialmente devido ao *best-seller* *A medida do mundo* (2005) – romance este que, ao contrário dos livros de Kracht, foi traduzido para o português.

seguiria descobrir deitado na cama do hotel em Zurique e olhando para o teto, enquanto os jovens bêbados da cidade uivavam lá fora, por baixo da janela, e celebravam a sua embriaguez entediada (Kracht, 2021, n.p., tradução própria).²²

Se o protagonista de *Faserland* pode ser reconhecido em algum ponto dessa citação, é na menção a jovens bêbados, cuja embriaguez não se traduz em alegria, mas apenas em fastio. A escrita de *Eurotrash* está muito mais relacionada com o autor que foi visto em Frankfurt, buscando rever problemas familiares e encontrar seu lugar no mundo apesar de toda a anormalidade de sua família de origem. Ao mesmo tempo em que retrata a mãe como uma mulher confusa e mentalmente debilitada, o protagonista dessa autoficção também tenta compreender como a relação dela com o pai pode ter sido a causa de traumas que ela nunca compartilharia, nem ele compreenderia, como se vê na citação a seguir:

Como realmente foi ser casada com o meu pai? Como realmente foi com o pai dela? Será que o distintivo da SS e o crachá dourado do partido e as várias câmaras de tortura e o grande silêncio de décadas, de séculos, o silêncio arraigado, gravado, teimoso, amargo, terão sido apenas um sonho, um sonho interminável, insípido e desagradável? (Kracht, 2021, n.p., tradução própria).²³

De certa maneira, as aulas de poética de Kracht com suas declarações sobre profundos problemas familiares prepararam os leitores e críticos para a próxima obra que estava por vir, para *Eurotrash*. Após a fala impactante de abertura, sua poética versou principalmente sobre a questão do exílio, mais especificamente de seu próprio exílio, fugindo de suas raízes familiares e da história do nazismo alemão – apesar de nascido na Suíça, a família de Kracht é alemã. Kracht escreveu sobre suas viagens pelo mundo, longas moradias em países do exterior, como uma tentativa de fugir da “língua de Eichendorff”, uma língua que apenas suportaria à distância ou em obras de autores como Sebald e Clemens Setz (Stephan, 2018).

Não foi apenas o abuso sexual sofrido na escola que marcou a vida de Christian Kracht, mas o ambiente fascista no qual cresceu, mesmo depois do fim da guerra. Isso é evidente em sua obra, na qual a temática do autoritarismo e do nazismo se repetem a cada livro, onde a relação com sua própria mãe e o entendimento da pessoa que ela se tornou só podem ser entendidos sob esse prisma. O livro, contudo, não é dramático, é leve e engraçado, reforçando a fala de Kracht ao final de sua poética: “Hoje eu sei que a paródia pode ser uma cura para o abuso” (Kracht *apud* Wiele, 2018, tradução própria).²⁴

²² “Manchmal, oft hatte ich mir gesagt, wirklich, daß es kein Anzeichen von seelischer Gesundheit war, sich an eine zutiefst gestörte Familie anpassen zu können. Und wie es mir nur gelungen war, überhaupt jemals gelingen konnte, mich aus der Misere und der Geisteskrankheit meiner Familie herauszuziehen, aus diesen Abgründen, die tiefer und abgründiger und elendiger nicht sein konnten, und ein halbwegs normaler Mensch zu werden, das vermochte ich nicht zu enträtselfn, während ich auf dem Hotelbett in Zürich lag und an die Decke starre und draußen unter dem Fenster vorbeiziehende betrunkenen Zürcher Jugendliche jaulten und ihre triste Betrunkenheit feierten.”

²³ “Wie war es wirklich gewesen, mit meinem Vater verheiratet zu sein? Wie war es bei ihrem Vater wirklich gewesen? Waren der SS-Ausweis und das goldene Parteiauszeichen und die diversen Folterkammern und das große, jahrzehntelange, jahrhundertelange Schweigen, das eingefressene, eingefräste, verbohrte, verbiesterte Schweigen, war das nur ein Traum gewesen, ein nicht enden wollender, biederer, garstiger Traum?”

²⁴ “Heute weiß ich, dass Parodie eine Heilung für den Missbrauch sein kann.”

A declaração de Kathrin Kazmaier (2019, p. 263) sobre a poética certamente também se aplica a *Eurotrash*, é possível aceitar a realidade que ele retrata, os abusos, uma família com “esqueletos no armário”, ou mais especificamente instrumentos de tortura que ele menciona terem sido de seu avô, sobre quem se sabe, que ele, de fato, foi um agente da SS. É, contudo, impossível dizer até que ponto ele descreve fatos reais e até que ponto os distorce. Os instrumentos de tortura, mencionados mais de uma vez, parecem ser reais, mas seu avô realmente teria contratado *au pairs* islandesas por um desejo por mulheres mais arianas do que qualquer outra nórdica? Independentemente de onde se encontre a verdade e as distorções, sua narrativa tem o efeito de difamar a imagem desse homem e de toda a ideologia nazifascista, que aqui se apresenta como puro fetiche sexual. A autoficção de Kracht lida com os traumas da criação no seio de uma família nazista e disfuncional, ao mesmo tempo em que ridiculariza essa família e busca alguma reconciliação com a mãe, que para o leitor apenas parece simpática devido ao que se reconhece como uma senilidade avançada. O romance ironiza essa família de classe alta, redefinindo-a, juntamente ao próprio narrador, como o verdadeiro lixo europeu, mas, mesmo com toda a sátira, se reconhece que é uma narrativa que vem de um lugar de dor.

Neste artigo, observamos através da obra de Christian Kracht alguns dos diversos aspectos do campo literário que influenciam a recepção e absorção da vanguarda, algo que supera a obra propriamente dita e as possíveis polêmicas criadas pelo desafio de barreiras artísticas pré-estabelecidas. Os jogos de vanguarda, incorporam a apresentação pública do autor, o que pode incluir a encenação de uma personagem (algo cada vez mais cotidiano até para pessoas não públicas na atualidade) e uma participação de uma ampla crítica literária, de jornalistas a acadêmicos. As engrenagens da vanguarda vão além do “gênio”, ou seja, um autor dotado de ideias inovadoras, há todo um conjunto de fatores relacionados à recepção que define quais obras deixarão a sua marca na história literária.

Quando se pensa na vanguarda histórica e sua luta pela desestabilização da arte burguesa, pode-se afirmar que autores como Kracht são parte da vanguarda contemporânea não apenas por sua escrita, mas por também atuar em uma espécie de desestabilização, neste caso, de uma crítica literária simplista que parece ter se acomodado à narrativa realista, e que não confia na capacidade interpretativa dos leitores – ocasionalmente por essa ser uma habilidade que eles a própria crítica não dominam completamente. Paradoxalmente, essa desestabilização apenas funciona, porque há uma parte dos críticos literários que se alinha com o autor e se posiciona a favor da obra e das complicações de leitura que ela e a autoencenação do autor ocasionam, repetindo, assim, um trajeto como o da vanguarda histórica, da arte que desafia, mas sucede apenas ao ser acatada pela instância julgadora da crítica e da teoria.

Referências

- ASSHEUER, Thomas. Ironie? Lachhaft. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. 2012. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 71-76.
- BASSLER, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.

- BERTSCHIK, Julia. Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 89-96.
- BONOMO, Daniel. Vazio e fastio em *Faserland*, de Christian Kracht. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 68-82, Junho 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/GpJ9RvtR79cmnxzjvF4YY3w/?lang=pt#>. Acesso em: 24 out. 2024.
- BÜRGGER, Peter. *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück, 2014.
- BÜRGGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- DIEZ, Georg. Die Methode Kracht. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 29-38.
- DIEZ, Georg. Meine Jahre mit Kracht. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 93-100.
- FASERLAND. *Wikipedia*. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Faserland>. Acesso em: 14 dez. 2022.
- FELICE, Rafael. Ciro Gomes diz que não chamou Lula de nazista, mas sim a “cúpula do PT”. *Correio Brasiliense*. Política. 27 set. 2022. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/politica/2022/09/5039979-ciro-diz-que-nao-chamou-lula-de-nazista-mas-sim-a-cupula-do-pt.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- JAHRAUS, Oliver. Ästhetischer Fundamentalismus. In: Birgfeld, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 13-23.
- KAZMAIER, Kathrin. Chrstian Krachts postmoderne Parodien. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heniz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 261-272.
- KEMPK, Kevin. Variationen über einen unverfügbar Text. Christian Krachts Frankfurter Poetik Vorlesungen. In: KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 227-240.
- KIEPENHEUER & WITSCH. Erklärung des Verlags Kiepenheuer und Witsch. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 39.
- KLEINSCHMIDT, Christoph. Christian Krachts Mikroästhetik. In: Komfort-Hein, Susanne, DRÜGH, Heniz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019. p. 17-25.
- KOMFORT-HEIN, Susanne; DRÜGH, Heinz (org.). *Christian Krachts Ästhetik*. Berlin: J.B. Metzler, 2019.
- KRACHT, Christian. *Der gelbe Bleistift*. Reisegeschichten aus Asien. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2016.
- KRACHT, Christian. *Eurotrash*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021. (e-book)
- KRACHT, Christian. *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- KRACHT, Christian; WOODARD, David. *Five Years*: Briefwechsel 2004-2009. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2011.
- LIMA, Caique. Após ser detonado ao vivo por Gabriela Prioli, Monark diz que “Flow é uma conversa de bar”. *Diário do centro do mundo*. 15 maio 2021. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com>.

com.br/essencial/apos-ser-detonado-ao-vivo-por-gabriela-prioli-monark-diz-que-flow-e-uma-conversa-de-bar/. Acesso em: 10 jan. 2024.

MALTA, André Vitor Oliveira Conde. *Faserland e a desilusão do indivíduo em uma sociedade de consumo*. Orientador: Klaus Eggensperger. 2021. 83f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/72094/R%20-%20D%20-%20ANDRE%20VICTOR%20OLIVEIRA%20CONDE%20MALTA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 out. 2024.

MENEGUZZO, Raquel Ribas. *As encenações literárias e autorais em Die Toten (2016) de Christian Kracht*. Orientador: Michael Korfmann. 2019. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literaturas Estrangeiras Modernas). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200706>. Acesso em: 21 out. 2024.

MÖCKEL, Magret. *Faserland. Königs Erläuterungen*. Hollfeld: C. Bange Verlag, 2021.

RUF, Oliver. Christian Krachts New Journalism. In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 44-60.

SCHMIDT, Christopher. Der Ritter der Kokosnuss. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 47-53.

SCHMIDT, Thomas E. Zwei Nerds spielen bürgerliches Schreiben. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 77-80.

SCHMITZ, Rosita Maria. *Encenação literária e encenação autoral em Christian Kracht: de Faserland a Imperium*. Orientador: Michael Korfmann. 2017. 209 f. Tese (Doutorado em Letras, Literaturas Estrangeiras Modernas). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

SCHRÖDER, Christoph. Ich habe eine tiefe Angst vor Ihnen zu sprechen. *Zeit Online*. 16 maio 2018. Disponível em: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-05/christian-kracht-poetikvorlesung-frankfurt-literatur-missbrauch>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SCHUMANN, Andreas. "Das ist schon ziemlich charmant." In: BIRGFELD, Johannes; CONTER, Claude D. (org.) *Christian Kracht*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. p. 150-164.

STEPHAN, Felix. Ich hörte, wie er hinter mir die Hose öffnete. *Tagesanzeiger*. 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.tagesanzeiger.ch/ich-hoerte-wie-er-hinter-mir-die-hose-oeffnete-406558924814>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SÜSELBECK, Jan. Im Zeichen von Elisabeth Förster-Nietzsches Yerba-Mate-Tee. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 81-92.

TOMMEK, Heribert. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*. Berlin, München, Boston: DeGruyter, 2015.

WIELE, Jan. Natürlich habe auch ich meine Schule angezündet. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/christian-krachts-poetikvorlesung-in-frankfurt-15604028.html>. Acesso em: 10 jan. 2024.

WINKELS, Hubert. Vorwort. In: WINKELS, Hubert (org.) *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe*. Berlin: Suhrkamp, 2013. p. 7-20.